

УДК 78.03(470)“13/17”

Гетьман В.В.

*Московский государственный гуманитарный университет
им. М.А. Шолохова*

ИСТОКИ СТАНОВЛЕНИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В КУЛЬТУРЕ СРЕДНЕВЕКОВОЙ РУСИ

V. Getyman

Sholokhov Moscow State Humanitarian University

THE ORIGINS OF PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION IN MEDIEVAL CULTURE OF RUSSIA

Аннотация. Статья посвящена вопросу становления профессионального музыкального образования в контексте культуры средневековой Руси. Рассматриваются истоки зарождения и эволюции музыкальной культуры и образования на протяжении трёх периодов (Киевский, Московский и XVII в.), в целом составляющих эпоху средневековой Руси. В работе раскрыты особенности формирования традиций профессионального музыкального воспитания и музыкально-педагогической мысли, а также их трансформация в контексте констант русской культуры: традиционность и открытость.

Ключевые слова: эпоха средневековой Руси, Киевская и Московская Русь, музыкальная культура, диалог «старого» и «нового», музыкальное образование (общее, профессиональное), профессиональное мастерство, музыкальная письменность, доместик, знаменное пение, партесное многоголосие, мусикия, хоровое искусство, хор «Государевых певчих дьяков», композитор-распевщик, педагог-мастер пения.

Abstract. The article is dedicated to the establishment of the musical education in terms of cultural options used in medieval Russia. The attention is focused on the conception and evaluation of the musical culture and education over a period of three: Kievsky, Moscovsky and the XVII century, which form the epoch of the medieval Russia in all. The features is in the formation of the traditions in professional musical development and musical and educational treatment and its transformation in the context of the basis in Russian culture: the traditions and the openings.

Key words: The epoch of the medieval Russia, Kievan and Moskovskaya Rus, musical culture, the collision of the “old” and “new”, musical education (overall, professional), professional mastership, musical writing, domestic, the experience of chorus, the chorus of “Deans in singing”, the composer of chants, the mentor and the singing teacher, polyphony, music.

Вопрос истории становления и эволюции профессионального музыкального образования включает несколько периодов, при этом истоки его зарождения восходят к культуре средневековой Руси. Анализ работ учёных (А.Д. Алексеев, О.А. Апраксина, Б.В. Асафьев, Л.В. Кикнадзе, Т.Г. Мариупольская, Е.В. Николаева, Г.А. Праслова, Н.А. Терентьева и др.) позволяет говорить о том, что первоначальный опыт профессионального музыкального образования связан с православной певческой традицией, которая восходит к истории Киевской Руси. Основными центрами образования тогда стали монастыри и княжеские дворы, при которых организовывались школы. Как свидетельствует «Первоначальная летопись», одна из первых таких школ была открыта в Киеве при Десятинной церкви. В содержание образования этих школ, наряду с чтением и письмом, обязательно входило овладение церковно-певческим искусством, то есть богослужебным пением. Обучение этому искусству осуществляли мастера пения – доместики (термин заимствован из Византии, и позже был заменён русскими словами «головщик» – в монастырском хоре, или «первый дьяк» – певчий, возглавляющий хоровую группу в придворном хоре [3, с. 120]). Доместики выполняли достаточно широкий круг

© Гетьман В.В., 2013.

обязанностей. Они обучали чтению и пению, то есть одновременно выступали в роли учителей грамоты и пения, а также в роли певца-солиста и дирижёра хора. Учёными-историками высказывается предположение, что эта школа и стала первой певческой школой на Руси [2, с. 20]. Соответственно, домостиков можно считать первыми учителями пения, которые были достаточно образованными, в широком понимании этого слова, людьми для того времени. По предположению Н.Д. Успенского, эта школа представляла собой «пансион, где жили и обучались мастерству пения будущие домостики» [3, с. 122]. Таким образом, можно сделать вывод о том, что певческая школа стала на Руси первым образовательным учреждением для профессионального обучения мастеров пения.

Большое значение в становлении профессионального обучения имело развитие письменности и книжного дела, чему способствовали князья Владимир и Ярослав, ставшие первыми просветителями. «Повесть временных лет» свидетельствует «об устройении Владимиром «учения книжного», то есть школьного образования, а также розданных им «на ученье церковно-славянских книг»: «... Нача поимати у нарочитые чади дети и даяти нача на ученье книжное» [2, с. 20-21]. Особо подчёркивается их заслуга в открытии первой библиотеки при Софийском соборе, где хранились, переписывались и переводились книги. Софийская библиотека стала, по сути, центром образования Киевской Руси. В связи с этим интересно заключение историков, которые установили, что в XI–XIII вв. на территории Руси в обращении находилось около ста сорока тысяч книг с наименованием в несколько сотен. Среди них большой процент составляли музыкально-певческие книги [2, с. 22-23]. Эти факты свидетельствуют о том, что проблема грамотности населения и в целом образования была предметом особого внимания и рассматривалась на государственном уровне.

Относительно музыкального образования можно говорить о том, что период Киевской Руси стал для него периодом интенсивной

кристаллизации самобытного национального пути становления. Кроме того, уже на этом этапе проявилась его дифференциация на общее и профессиональное, ибо, как замечают учёные историки, «в церковной культуре Киевской Руси возникло два яруса музыкальной культуры – верхний и нижний. Первый представлял собой изысканное пение, которое предполагало наличие профессионально подготовленных певцов. Второй – базировался на элементарных певческих формах, где допускалось приспособление к местным условиям» [2, с. 26].

Освоение церковной музыки осуществлялось только по музыкально-певческим книгам под руководством более опытных певчих, то есть домостиков. В процессе этого обучения человек овладевал не только музыкальной грамотой, но и умением чтения и расшифровки текстов древнерусской музыкальной культуры. Следовательно, уже на этом этапе можно, по сути, говорить о проблеме интерпретации. Понимание этого факта очень важно, так как именно в музыкальной культуре Киевской Руси происходил процесс становления профессиональной певческой традиции, строящейся «на адаптации византийской музыкальной культуры на русскую почву, эволюции и приспособлении греческих норм к местным условиям» [2, с. 25]. Иначе говоря, на глубинной ассимиляции византийских и греческих традиций во взаимосвязи с народными русскими песенными особенностями. И последнее, зарождение основ профессионального обучения в православно-певческом направлении предопределило духовную сущность содержания и всего последующего развития отечественной музыкальной культуры.

Не менее значимым для эволюции профессионального музыкального образования стал Московский период русской культуры, который ознаменован важными событиями как в истории государства, так и в музыкальной культуре. В частности, одним из вопросов Стоглавого собора 1551 г. был вопрос об обучении детей церковному пению и чтению в «училищах книжных по всем градам» [2, с.

76]. В постановлении собора сделано предписание для священнослужителей об устройении в своих домах «училища для детей с целью учения книжного письма и церковного пения псалтырского, и чтения палойнаго, и те бы священники и дьяконы и дяки избранные учили своих учеников ... и грамоте, и писати, и пети, и чести» [2, с. 76]. Результатом выполнения данного предписания стало: создание и совершенствование учебных пособий для обучения начинающих, в частности «Азбуки знаменного пения»; значительное развитие системы певческих школ и организация «домашних школ». Последние предназначались для всех детей. С этого момента обучение богослужебному пению приобретает массовый и организованный характер, так как по значимости оно было приравнено к обучению чтению и письму. Данные школы «становились базой для выявления наиболее одарённых учащихся с целью привлечения их в дальнейшем к профессиональной певческой деятельности» [3, с. 143]. Таким образом, можно говорить о том, что дифференциация школ способствовала появлению двух ступеней музыкального образования: начального общего и профессионального. Эта дифференциация стала своего рода прообразом существующего сегодня среднего профессионального музыкального образования, где первая ступень – музыкальная школа, вторая – колледж.

Опираясь на исследования историков, медиэвистов, можно говорить о том, что именно певческое искусство, переживающее в XV–XVI веках большой подъём, способствовало расцвету русской музыкальной культуры в этот период [2, с. 76]. Расцвет певческого искусства того времени вызвал интенсивное развитие хорового исполнительства. Показательным, в этом смысле, является хор «Государевых певчих дьяков», организованный, по мнению учёных, Иваном III в 1472 г., а первые исторические свидетельства, дошедшие до нас, относятся к 1498 г. [3, с. 138]. По замечанию Ю.В. Келдыша, этот хор стал «общерусской академией церковного пения» [2, с. 81], то есть внутренняя организация струк-

туры (по станицам), богатство исполняемого репертуара и исполнительские традиции позволяют называть его образцовым. Одновременно этот хор был и школой профессиональной подготовки своих педагогических кадров – учителей певцов, которые в силу определённых способностей могли выполнять разные функции. Так, например, «определённые “предметные” специализации узкого профиля: “вершника”, “низовщика”, “путника”, демественника», то есть разучивание с вновь набранными певчими одной отдельно взятой строки песнопения [3, с. 131]. К таковым, в частности, относились Иван Фёдоров, Богдан Кипелов, Иван Семёнов, Постник Степанов. Вместе с тем в хоре были и «педагоги широкого профиля», которые владели навыком работы с начинающими над многоголосием. Одним из таких являлся Самойл Евтихьев, заслуга которого состояла и в том, что в 1621–1624 гг. он передавал опыт трострочного пения Тобольскому хору архиепископа Киприяна. За время его пребывания им обучено две станицы хора этому виду многоголосия [3, с. 132]. Профессиональное мастерство певчих учителей, таким образом, складывалось из певческой практики, включающей профессиональные знания, умения, церковно-певческий опыт, и собственно педагогической деятельности. Следовательно, о хоре государевых певчих дьяков можно говорить как о первом профессиональном хоровом коллективе в русской музыкальной культуре, где осуществлялась системная подготовка певчих и своих педагогических кадров, где сложились определённые структурные, репертуарные и исполнительские традиции. Данный хор заложил, по сути, основу развития отечественной хоровой культуры.

Немалая заслуга в этом процессе принадлежит такому новому явлению в русской культуре, как индивидуализация творчества, что сопряжено с появлением в XVI в. ряда крупных музыкантов, певцов, теоретиков, распевщиков. В музыкальной культуре XVI – начале XVII в. появляются авторские хоровые произведения, новые песнопения.

По свидетельству учёных, появляется целая группа композиторов-распевщиков, которые сочетали в себе и композитора, и педагога – мастера пения, и просветителя [2, с. 78]. Наиболее известными, по дошедшим до нас рукописным источникам, считались три центра: Новгород, Москва, Усолье. Новгородскую школу представляли братья Василий и Савва Роговы. Василий был искусным певцом, композитором первых образцов многоголосного церковного пения (троестрочных и демественных песнопений). Савва считался выдающимся педагогом, учениками которого стали представители Московской школы распевщиков – Фёдор Крестьянин и Иван Нос. Стефан Голыш, также ученик Саввы Рогова, стал основателем Усольской школы мастеров пения и распевщиков, а Иван Лукошко занимался распространением и усовершенствованием знаменного пения [2, с. 78-79].

Таким образом, Московский период можно назвать периодом эволюции и совершенствования в области музыкального образования в целом и профессионального в частности. Организация «домашних школ», развитие сети «певческих школ», музыкальной письменности, расцвет хорового исполнительского искусства, появление первых образцов хоровых произведений – всё это свидетельствует о том, что Киевский и Московский периоды являются важными этапами в становлении профессионального музыкального образования. В этот период определились, по сути, основные векторы его развития. Несмотря на то, что приоритетное значение для него имело церковно-певческое направление, народная музыкальная культура существовала параллельно и в определённой степени влияла на его эволюцию. По замечанию историков, своеобразие развития древнерусской музыкальной культуры и образования заключается в «параллельном развитии и взаимодействии двух культур – народной и церковной», так как «это были глубоко родственные культуры, соприкасавшиеся друг с другом, имевшие общее музыкальное мышление, интонационный язык, родственную ритмику» [2, с. 92]. Можно, та-

ким образом, полагать, что именно эта глубинная взаимосвязь и способствовала рождению неповторимой русской национальной музыкальной культуры и образования.

XVII в. является особым этапом в развитии отечественной культуры в целом и профессионального музыкального искусства и образования в частности. С одной стороны, он завершает развитие средневековой Руси, с другой – венчает начало новой эпохи, связанной с секуляризацией культуры и влиянием западноевропейской эстетики. Это привело к столкновению двух различных мировоззренческих систем и конфликтному противостоянию «старого» и «нового» («старое» – это средневековые догматические представления на уклад жизни и всю культуру, «новое» – европейская культура и эстетика барокко) во всех сферах культуры. Историки, оценивая данную ситуацию в России, сравнивают её с периодом XI в. В частности, они пишут: «Так же, как в Киевской Руси X–XI веков, пришли в столкновение две разные культуры, в XVII веке старая русская средневековая культура приходит в столкновение с западноевропейской» [2, с. 97].

По поводу музыкальной культуры отмечается, что её развитие делится на два этапа, где первый сочетает в себе «древние, благословенные веками средневековые канонические традиции» [2, с. 97] с внедрением элементов, соответствующих духу времени. Второй – знаменует начало нового этапа в истории русского искусства, который связан с внедрением теории и практики, техники композиции, новых музыкальных жанров западноевропейского искусства. Иными словами, стиля барокко и партесного многоголосия западного типа. Вместе с тем проявляется диалогический характер развития русского искусства XVII в., то есть «старое не умирает, а сосуществует с новым. Со стабилизацией художественно-исторических процессов оно в дальнейшем продолжает развиваться по двум путям. Один путь – широких контактов с западноевропейской культурой, идущий синхронно с развитием стилей европейского искусства. Другой путь – консервации древ-

ней традиции в общинах старообрядцев, ограждавших своё искусство и традиции от внешних воздействий на протяжении трёх столетий» [2, с. 97]. Данное замечание очень ценно, так как оно ещё раз свидетельствует о бинарном характере русской культуры, бинарности менталитета, а также о ярком проявлении констант традиционности и открытости в сфере музыкального искусства. Вместе с тем именно благодаря этому диалогу сохранилась до наших дней и сегодня возрождается на практике традиция пения по древнерусской нотации (столповой и демественной), а также особенности древнерусского произношения и старинной архаической системы интонирования [2, с. 97].

Конфликт «старого» и «нового», прежде всего проявился в теоретической мысли и церковно-певческом искусстве. Сторонники западноевропейского направления развития (Н. Дилецкий, И. Коренев и др.) ориентировались на эстетику барокко, партесное многоголосие, признавали необходимость использования европейских музыкальных инструментов в процессе обучения музыканта. Для представителей «старой» культуры (Аввакум, А. Мезенец, Христофор и др.), «ревнителей древнего благочестия» [2, с. 96], всё западное становится предметом отрицания, неприятия и обличения. Однако, несмотря на противостояние сторонников разных точек зрения, в обществе, культуре и искусстве происходили необратимые процессы постепенного расшатывания устоев средневекового мировоззрения, усиления светского начала. В искусстве – развитие стиля барокко, новых музыкальных жанров (кант, псалом, партесный концерт), внедрение пятилинейной музыкальной нотации. Безусловно, новые веяния не могли быть восприняты положительно сразу. Однако история свидетельствует, что благодаря именно этим нововведениям, а по сути, реформе, культура в целом и музыкальная в частности смогла осуществить колоссальный взлёт во всех сферах и представить миру высочайшие образцы художественного искусства в последующие столетия.

С точки зрения развития профессионального музыкального образования интерес представляют следующие явления музыкальной культуры. В теории музыки XVII в. появляется достаточно большое количество работ, характеризующие и «древнерусскую монодическую культуру, и партесное пение, и промежуточные формы в виде двоезнаменников» [2, с. 110], то есть процессы развития и трансформации музыкального мышления и музыкальной письменности. Так, например, к началу XVII века, а точнее 1604 г., относится рукописный памятник музыкальной культуры «Ключ знаменный», написанный иноком Христофором, монахом Кириллово-Белозерского монастыря. В нём теоретически обобщена певческая практика предшествующего периода, «объём и количество представленных материалов значительно превышает объёмы известных науке пособий азбучного типа, созданных как в более раннее время, так и в начале XVII века» [3, с. 105]. Так как данное пособие имеет не только теоретическое, но и практическое значение, то в нём автор использовал методические средства систематизации и изложения содержания, характерные для древнерусской музыкальной педагогики, а именно «метод развода», «метод внутреннего мысленного дробления», «метод сравнения», «словесное пояснение-толкование», «способ показа», «метод зрительной наглядности» и др. [3, с. 104-115], что свидетельствует о вариативности и взаимодополняемости методов музыкального образования того периода.

Особое место в музыкально-теоретической и педагогической мысли второй половины XVII столетия занимает «Музыкальная грамматика», или «Идея грамматики мусикийской» Николая Дилецкого. Данный труд отражает мировоззренческие и эстетические веяния того времени и в то же время его практическую востребованность. Он состоит из двух частей: музыкально-эстетической, где представлен трактат И. Коренёва, как вступительная часть, и собственно «Музыкальная грамматика» Н. Дилецкого, которая представляет собой пособие по обучению

музыкальной грамоте и практическое руководство по композиции. О том, что эта работа имела как музыкально-теоретическое, так и педагогическое значение свидетельствует следующий факт: её содержание наполнено практическими, технологическими правилами как для композиторов, так и для исполнителей-певцов и хористов. По мнению С.С. Скребкова, «Музыкальная грамматика» предназначалась для широкого круга читателей: для певцов в ней даны самые необходимые, элементарные сведения по теории музыки; для учителей, руководителей хора – методические указания – способы обучения детей пению; для композиторов – правила композиции, гармонии, контрапункта». Кроме того, он подчёркивает «соответствие теоретических положений практике» [2, с. 112-113]. Так как Н. Дилецкий сочетал в своей творческой деятельности композитора и педагога, то особое внимание в работе уделил хоровому искусству, развитию партесного многоголосия, технологическим приёмам и правилам письма для композиторов и исполнителей.

Принципиально новым по отношению к средневековому и по сути поворотным в музыкальном сознании того времени было раскрытие понятия музыки (музики). Если до этого момента использовались два понятия, а именно: музыка как характеристика инструментальной музыки, лирических песен и плясок и пение как православное богослужбное пение, то Н. Дилецкий и И. Корнев эти понятия сближают, отождествляют, то есть употребляют в едином значении по отношению и к инструментальной, и к вокальной музыке. Более того, они возносят музыку на уровень философии. В частности, по определению И. Корнева, «музыка – вторая философия и грамматика», то есть онтологическая сфера человеческого бытия. Н. Дилецкий характеризует музыку следующим образом: «Музыка – иже сердца человеческие возбуждает или до увеселения, или до жалости» [2, с. 119]. Такая интерпретация музыки как культурно-антропологического явления отражает новое мировоззрение и

эстетические принципы эпохи, а также расширяет духовный смысл музыкального искусства как широкой сферы.

Развитие партесного многоголосия в русском музыкальном искусстве способствовало проявлению индивидуального творческого начала, авторского стиля. В связи с этим появляются первые профессиональные композиторы (В.П. Титов, Н. Бавыкин, Н. Калашников) и исполнители – певцы, которые «могут быть приравнены к виртуозам» [1, с. 33]. Исполнительская индивидуализация в многоголосной музыке усиливает роль каждого отдельного певца, ярче выступает сольное начало. Поэтому специализированные голоса певцов начинают представлять особую ценность. Таким образом, в хорошем исполнении наметилась тенденция дифференциации на солистов и певцов хора. Профессиональная направленность обучения становится необходимым условием овладения партесным стилем. В частности, необходимыми условиями воспитания «вспевки», то есть певца хора, были: знание нотной грамоты, умение читать абстрактную графическую нотную запись – «до знания музыкального образца, освоение “облика” записи как абстракции» [1, с. 33]. Изменялась, соответственно, и роль «головщика», который рассматривался теперь как «руководитель ансамбля певцов». В его функции входило: «построить» многоголосное целое, управлять «переменчивой» фактурой, то есть показывать вступление партий, решать вопросы перестройки ансамбля. Следовательно, на руководителя ансамбля возлагаются, по сути, функции дирижёра. Особые требования предъявлялись и к отдельным исполнителям-певцам, мастерство которых должно было соответствовать следующим требованиям: «быстрое, лёгкое звучание в орнаментальных линиях, исполнение скачков, сложных оборотов, ритмическая дисциплина и высотная устойчивость» [1, с. 34], то есть чувство ритма и чистая звуковысотная интонация, владение тембровыми и динамическими средствами голоса. Так как специальных педагогов по вокалу пока ещё не было,

то обучение осуществлял также «головщик», то есть руководитель ансамбля. В качестве средств, использовались упражнения, гаммы, индивидуальные и групповые формы.

Таким образом, в XVII в., а точнее, во второй его половине, профессиональное музыкальное образование выходит на качественно новый уровень. Во-первых, ярко проявляется дифференциация по специальным направлениям, композитор и исполнитель, хотя их взаимосвязь обусловлена развитием хорового искусства. Во-вторых, исполнительское творчество вносит новые требования к профессиональному мастерству,

как участников и солистов хора, так и к его руководителю. Последний, таким образом, должен обладать комплексом теоретических знаний и практических навыков, а именно: вокально-певческих, дирижёрских и собственно педагогических средств.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Герасимова-Персидская Н.А. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох. – М., 1994. – 126 с.
2. История русской музыки. В 3-х вып. Вып 1 / Ред. А. Кандинский, Е. Сорокина. – М., 1999. – 560 с.
3. Николаева Е.В. История музыкального образования: Древняя Русь: конец X – середина XVII столетия. – М., 2003. – 208 с.